

# EL CONTINUO DE LA DRAMATURGIA ESCRITA POR MUJERES EN MÉXICO

Víctor Hugo Amaro Gutiérrez\*

## Resumen

El propósito de la presente investigación es trazar una línea de ascenso en la escritura hecha por mujeres en México durante el siglo XX, tomando como parámetro la obra de tres dramaturgas: María Luisa Ocampo (1899-1974), Rosario Castellanos (1925-1974) y Luisa Josefina Hernández (1928). Dos de estas escritoras (Ocampo y Hernández) representan polos opuestos dentro del amplio campo cultural denominado canon de la literatura mexicana del siglo XX, mientras que la tercera (Castellanos) se presenta como mediación entre la primera y la segunda; sin embargo, más que cancelarse uno a otros de los polos, o ingresar en una dinámica de contradicción, éstos se incorporan en una dialéctica de continuidad (según la perspectiva de Mukarovsky) dentro el proceso de consolidación de la obra dramática escrita por mujeres en México. Y de ahí a la creación de un imaginario (de escritura y social) propio que las identifique como parte de un grupo amplio donde cada una de ellas, las escritoras y otras mujeres, poseen sus características y visión de mundo particulares que las distancian de las asignaciones de género surgidas desde la perspectiva del poder patriarcal, al mismo tiempo que las reúne dentro de una comunidad específica.

## Abstract

The purpose of this research is to draw an ascendant line over the writing made by women in Mexico during the twentieth century, taking as parameter the work of three dramaturges: Maria Luisa Ocampo (1899-1974), Rosario Castellanos (1925-1974) and Luisa Josefina Hernández (1928). Two of these writers (Ocampo and Hernandez) represent opposite poles within the cultural field called canon of twentieth-century Mexican literature, while the third (Castellanos) is presented as a mediation between the first and second;

\* Posgrado en Humanidades, UAM-I. Coordinación de Investigación, CITRU-INBA.

nevertheless, more than canceling each other the poles, or enter into a conflict dynamic, they are incorporated in a dialectic of continuity (from the perspective of Mukafovsky) within the consolidation process of the play written by women in Mexico. And from there, to the creation of an imaginary (written and social) that identifies them as part of a large group where each of them, the writers and other women, owns their characteristics and particular worldview that distance themselves from the gender assignments arising from the perspective of patriarchal power, at the same time it gathers them within a specific community.

**Palabras clave / Key words:** dramaturgia mexicana, dramaturgia femenina, teatro y sociedad / Mexican drama, feminine dramaturgy, theater and society.

## Introducción

A ctualmente no resulta extraño encontrar que las mujeres desempeñen roles importantes dentro del teatro mexicano (en cualquiera de sus elementos) y dentro de él las dramaturgas juegan un papel preponderante. Sin embargo, este fenómeno no nació por generación espontánea, como producto del azar o la casualidad (como aún se empeñan en hacer creer cierta parte de la crítica y los estudios de teatro); en realidad, responde a una tradición de la literatura escrita por mujeres a través del tiempo desde su posición, a veces marginal, otras en primer plano, dentro de los campos de reconocimiento intelectual y creador<sup>1</sup> y también dentro de la sociedad, uno y otra de corte patriarcal. Así, el propósito del presente trabajo se centra en trazar una línea de ascenso en la dramaturgia escrita por mujeres en México durante el siglo XX, ejemplificada en las obras *Cosas de la vida* (1926)<sup>2</sup> de María Luisa Ocampo, *El eterno femenino* (1974)<sup>3</sup> de Rosario Castellanos y *Figuraciones*

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu (1967), “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (coords.), *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, UAM-I/Universidad de La Habana, 2003, pp. 234-285.

<sup>2</sup> María Luisa Ocampo, *Cosas de la vida*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1926.

<sup>3</sup> Rosario Castellanos, *El eterno femenino*, México, FCE, Colección Popular, núm. 114, undécima reimpresión, 1996.

(1997)<sup>4</sup> de Luisa Josefina Hernández; línea que se manifiesta en el tratamiento que las autoras dan a los problemas de las mujeres (su relación con la sociedad patriarcal y entre ellas mismas, entre otras) reflejada en las acciones de sus personajes femeninos protagónicos.

Por principio, si se aprecia la historia de esta dramaturgia como un amplio sistema estructural, tomar como parámetro de estudio dos polos opuestos distanciados temporalmente (Ocampo y Hernández), más uno intermedio (Castellanos), permite apreciar las fluctuaciones, los cambios y los elementos en común del propio sistema, así como su evolución “Sólo se puede considerar como estructura un conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y se vuelve a establecer sin cesar y cuya unidad se presenta, por consiguiente, como un conjunto de contradicciones dialécticas. Lo que perdura es sólo la identidad de la estructura en el curso del tiempo, mientras que su composición interna, o la correlación de sus componentes se transforma continuamente”.<sup>5</sup>

Observado así el objeto de estudio, es posible superar las limitantes que presenta el recuento histórico como una mera sucesión de hechos y nombres, además de potenciar el análisis historiográfico, ya que los cortes sincrónicos permiten que el análisis se realice con mayor profundidad destacando elementos que pueden quedar a un lado si el examen se realiza desde una perspectiva diacrónica. Además, segmentar la estructura en sus partes (a nivel extra e intra textual) proporciona una visión más clara de la manera en que los personajes tejen sus relaciones entre ellos en el universo de la obra, las acciones que los conducen a actuar de acuerdo a sus pensamientos y los símbolos y significados que pueden ser aprehendidos por los lectores o espectadores, según sea el caso. Pero también de la forma en que las dramaturgas ven la realidad fáctica que les rodea y cómo es que la reflejan, precisamente, en la praxis de sus personajes.

Por último, en esta introducción, queda revisar el estatuto del personaje dramático. Como todos los elementos del quehacer teatral, el personaje ha evolucionado en su concepción por parte de los creadores y también en la manera en que los lectores, espectadores, la crítica o la teoría lo valoran. Desde los intentos del teatro realista de

<sup>4</sup> Luisa Josefina Hernández, “Figuraciones”, en *5 monólogos*, col. Los inéditos, núm. 6, Tijuana, Centro Cultural Tijuana/CAEN Editores, 1997, pp. 35-46.

<sup>5</sup> Jan Mukarovsky, “Sobre el estructuralismo”, en Jarmila Jandová y Emil Volek (ed. introd. y trad.), *Signo, función y valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia/Universidad de Los Andes/Plaza & Janés Editores Colombia, 2000, p. 304.

concebir personajes que fueran una copia fiel de personas reales tanto en su interior como en su exterior (como en Ocampo), continuando con formas de representación que buscan acceder a los distintos niveles de la sique humana, así como a las múltiples personalidades y representaciones de ellos (Castellanos) hasta la manera en que se intenta potenciar, ya no únicamente la/s acción/es del personaje, sino también la de quienes le dan cuerpo y visibilidad, las actrices/actores, (Hernández), el personaje dramático no permanece estático en una sola concepción. Lo que sí parece inalterada es su capacidad de convertirse en vehículo transmisor de sentido de lo que pretenden decir las autoras y su carácter de símbolo “El personaje es a la vez icono (tiene rasgos de modelos reales humanos) e índice (es testimonio de clase social, de tipo psicológico), es significativo en su forma y significado en su sentido, es símbolo y metáfora; es decir, es todo lo que puede ser una unidad semiótica y realiza todo lo que puede hacer un proceso semiótico”.<sup>6</sup>

Esta característica, aunada al hecho de que el personaje es una parte más del sistema estructural denominado teatro, permite que el lector y el público espectador logren decodificar los signos concebidos por las dramaturgas, puestos en práctica por los actores con la mediación del director y demás elementos de la puesta en escena, y también identificarse con el personaje, convirtiéndose (el público) en copartícipe del hecho teatral.<sup>7</sup>

## La elección del destino. *Cosas de la vida* de María Luisa Ocampo

Estrenada el 14 de julio de 1923 por la compañía de María Teresa Montoya y editada tres años después por los Talleres Gráficos de la Nación, la obra trata sobre una familia acomodada en un ámbito rural, las relaciones que traban con su medio social y la manera en la que los convencionalismos y las ideas preconcebidas terminan por

<sup>6</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, p 214.

<sup>7</sup> Fenómeno que se aprecia en cualquiera de las variantes artísticas del mismo, desde el teatro clásico hasta las más novedosas formas del quehacer dramático, cada cual con sus particularidades y en distintos grados de aplicación. Jan Mukarovsky (1935), “Sobre el estado actual de la teoría del teatro”, en J. Jandová y E. Volek, *op. cit.*, pp. 346-363.

empujar a las personas<sup>8</sup> (particularmente las mujeres) a luchar solas por ganarse la vida y mantener su honra y orgullo intactos. De la lista del los *dramatis personae* que intervienen en la obra, siete de ellos son mujeres por cuatro hombres; de éstas, tres llevan el peso específico de las acciones, doña Fe (madre de Rafael), Lola, (su hermana) y Luisa (la protagonista), el resto funcionan como personajes secundarios o de fondo. Entre los personajes femeninos principales, todo el peso de la obra recae sobre Luisa, sus pensamientos, acciones y, sobre todo, su posición ante los hechos que le ocurren.

La toma de conciencia de Luisa va en ascenso conforme transcurre la obra, lo que resulta en un rasgo estilístico en la dramaturgia de Ocampo quien en sus obras “dotará a sus personajes femeninos de un carácter primero débil, pero que evoluciona hasta transformarse en fuerte y determinante”.<sup>9</sup> En el primer acto, Luisa responde plenamente a los postulados de raigambre patriarcal sobre el “deber ser” femenino,<sup>10</sup> actuando en consonancia con ellos: es una buena hija, una novia prudente, y una doncella digna y honrada que no entregará su amor a menos que haya un matrimonio de por medio. Este mismo hecho propicia su caída social, ya que ante las promesas de amor y matrimonio decide entregarse a Rafael.

Luisa

[...] ¿Por qué me has venido engañando día por día con promesas, siempre promesas, buscando a cada nueva súplica un nuevo pretexto? Para ti no significa esto nada. Pero, ¿yo, yo? Me has lanzado a un abismo,

<sup>8</sup> Aquí es posible hablar de personas y no de personajes o caracteres debido a la particularidad del teatro realista, costumbrista o naturalista de antecedentes decimonónicos donde los personajes intentaban ser una copia fiel de las personas reales y cuya concepción era “la categoría más trabajada y su construcción se cuidaba minuciosamente en todos sus aspectos: el físico, cuyos datos solían ofrecerse con valor fisonómico; el moral, expresado en la conducta y en los juicios que se le atribuyen; el psíquico, que daba la clave de los demás aspectos, o, al revés, era una consecuencia de ellos”. M. del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 192.

<sup>9</sup> Socorro Merlín, *María Luisa Ocampo mujer de teatro*, México, Conaculta/ Gobierno del Estado de Guerrero/Secretaría de la Mujer/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”/Grupo Editorial Lama, 2000.

<sup>10</sup> La particularidad de las mujeres de concebir vida las somete al “deber ser” femenino que tiene como base principal la condición biológica, derivando de ahí formas y patrones de comportamiento social establecidas como “naturales” o “propias” de ellas. De aquí se derivan otras asignaciones de género como la mujer honrada, la esposa perfecta, la eterna enamorada, la madre ángel, entre otras.

mi caída no acabará nunca. ¡Nunca! ¡Ay!, Rafael, ¿qué es lo que hicimos? ¡En qué tormento vivo desde entonces! No me atrevo a mirar a mi madre.<sup>11</sup>

Las consecuencias de la decisión de Luisa de contravenir los preceptos sociales y morales de la época son el abandono y el rechazo social:

Luisa

¿Se imagina usted la desesperación de verme sola, sin apoyo, con el dolor de la muerte de mi madre, la amargura de saber que pronto iba yo también a ser madre y el desamparo tan grande en que me encontraba? ¡Estar sola, completamente sola, sin amigos que me dieran valor; sin que hubiera una alma caritativa que me consolara; con el problema paoroso de tener que ganarme la vida o morirme de hambre!<sup>12</sup>

Ante esta última disyuntiva, la única opción que encuentra es el magisterio<sup>13</sup> y aún ahí se topa con los constructos sociales sobre el comportamiento femenino:

Luisa

Muy pronto sentí remordimientos [de ocultar a su hijo para poder trabajar] y se lo confesé todo a la directora de la escuela. ¿Saben ustedes lo que me dijo? Que era una ligera de cascos, una loca, una sinvergüenza. ¡Horror! Nada más de acordarme me entra frío. Gracias a Dios que en la lengua se le fue todo, si no, hubiera tenido que rogarle de rodillas que no me perjudicara.<sup>14</sup>

La misma condición de “mujer impura” le cierra a Luisa los caminos oficiales de redención moral y social:

<sup>11</sup> María Luisa Ocampo, *Cosas de la vida*, p. 31.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>13</sup> El magisterio era, para esa época, una de las pocas fuentes de empleo a las que podían acceder las mujeres en situaciones límite (como la viudez o el abandono del marido) para allegarse recursos económicos, aunque las más de las veces la formación de las profesoras no era la mejor, ni los salarios eran suficientes para mantener una familia, seguía siendo uno de los medios más socorridos junto al trabajo doméstico.

<sup>14</sup> M. L. Ocampo, *op. cit.*, p. 75.

Luisa

¡Ah!, y suponiendo que aceptara [sus intenciones amorosas], ¿por qué hace gestos al matrimonio? Las razones que indica no son razones sino simples caprichos.

Willebaldo

En efecto, eso por un lado, y por otro... hombre... es cuestión de pensar detenidamente el hacerse cargo de un hijo ajeno.<sup>15</sup>

Inmersa en esta situación, Luisa obtendrá fuerza de la maternidad misma para salir adelante en la vida y convertirse en una mujer honrada y respetada:

Luisa

Hay tiempo para eso [recomponer el futuro]. Mi hijo vivirá conmigo. Yo cifro mi orgullo en ser la que lo sostenga, sin ninguna ayuda, libremente. Yo quiero ser su única poseedora, que todo lo que tenga me lo deba a mí.

Rafael

Te quejabas de mi madre y tú quieres hacer lo mismo.

Luisa

La historia se repite, aunque de modo diferente. Él es mi compensación, mi rehabilitación, y no renuncio fácilmente. Hay diferencia entre tu madre y yo. Ella siempre fue honrada, vivió con holgura, la respetaron siempre, y no supo de los desprecios del mundo, de las malas voluntades, ni tuvo las decepciones que yo tuve. Conocía la vida en teoría, nada más, y su moral se reducía también a teorías. No creas que la culpo. Ha muerto y no tengo ningún rencor. ¡Pero yo!...<sup>16</sup>

La manera de conducirse de Luisa ante los hechos que van marcando su vida, así como su crecimiento personal reflejan una praxis vital y social que la separan de los otros personajes femeninos de la obra, pero también la distancian de la concepción androcéntrica sobre el “deber ser” femenino. En una rápida comparación con Eugenia, personaje principal del drama *El pasado* (1872) de Manuel

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>16</sup> *Ibid.* pp. 90-91.

Acuña,<sup>17</sup> Luisa se distancia de ésta, porque su “pecado” aunque señalado y utilizado para tratar de aprovecharse de ella (como Willebaldo y el propio Rafael al final) no la conduce a la muerte natural, como en las heroínas románticas, sino que le abre la posibilidad de buscar una nueva vida en compañía de su hijo y apoyada por su amigo. Sin embargo, el hecho de que al final, de una u otra manera, Luisa acepte la ayuda de Benítez, la vuelve, aunque sea un poco, a la aceptación del estado de las cosas oficializado por la masculinidad: no poder ser respetada sin la compañía y el apoyo de un hombre.

Esta contradicción en el actuar del personaje responde a las formas y convenciones sociales y artísticas de la época. Si bien María Luisa Ocampo es una mujer de avanzada en sus ideas políticas, sociales y artísticas, también es cierto que no puede separarse del todo de las convenciones vigentes; sin embargo, la contradicción se salva precisamente por medio de la obra artística, ya que la dramaturga, conocedora de su tiempo, juega con estas convenciones dentro de la estructura textual y escénica:

Al coincidir en parte con las convenciones artísticas del pasado y al contradecirlas en parte, la estructura de la obra impide que el artista llegue a entrar en contradicción con la realidad más actual y con el estado presente de la conciencia social y la suya propia. De otra parte, la conexión de la obra con las convenciones artísticas del pasado no permite que la obra de arte se vuelva incomprensible para el receptor.<sup>18</sup>

Así se distancia también la dramaturga de las concepciones patriarcales vigentes en la época por medio de su personaje, ya que las acciones de Luisa apuntan a intentar resquebrajar o romper con estos mismos conceptos aunque no lo haga del todo. Además, estas mismas acciones sirven para reflejar uno de los temas recurrente en la obra de la escritora: los problemas a los que deben enfrentarse las mujeres, como la mala o nula educación que las empujan a vivir a expensas del marido o a buscar su manutención de cualquier manera, preferentemente lícita:

<sup>17</sup> Manuel Acuña, “El pasado”, en Vicente Leñero, *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)*, col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, vol. XVII, México, Conaculta, 1994, pp. 191-210.

<sup>18</sup> J. Mukarovsky, *op. cit.*, p. 304.



Luisa

Y, ¿qué quiere usted que se haga? Es verdad que el profesorado deja muy poco, pero soy incapaz de ganarme la vida de otro modo.

Willebaldo

Por ejemplo, alguna clase especial.

Luisa

¿Cómo qué? Para labores manuales, como ellas se entienden soy rematadamente mala, si se quitan las manuales caseras no se puede decir que sé otra cosa. De música no conozco más que las siete notas, y en cuanto a idiomas, si quita “yes” y “oui”, no sé decir más.<sup>19</sup>

En resumen, *Cosas de la vida* plantea algunos de los primeros intentos de las dramaturgas por evolucionar en las concepciones artísticas y sociales acerca de la participación de las mujeres dentro del conglomerado social. Si bien a nivel individual los cambios parecieran no ser tan significativos, a nivel de la estructura general es uno de los elementos indicadores que dan cuenta de los cambios que se realizan dentro de ella y que conducen hacia la evolución de la dramaturgia escrita por mujeres en el país.

### Una galería de mujeres. *El eterno femenino* de Rosario Castellanos

El punto intermedio dentro de la perspectiva que se plantea en este trabajo es la farsa de Castellanos, escrita entre 1970 y 1973 y publicada de manera póstuma en 1975.<sup>20</sup> La obra se divide en tres actos, de éstos, el primero consta de cuadros dramáticos que llevan por nombre “Obertura”, “Luna de miel”, “La anunciación”, “La cruda realidad”, “Crepusculario” y “Apoteosis.” En el segundo y tercero no existe división alguna.

La protagonista de la historia es Lupita (nombre con una enorme carga de significado que remite de manera directa a la madre mexicana por antonomasia: la Virgen María de Guadalupe), joven que acude al salón de belleza para que le arreglen el cabello el día de su

<sup>19</sup> María Luisa Ocampo, *op. cit.*, p. 69.

<sup>20</sup> Ortiz Raúl, “Presentación”, en Rosario Castellanos, *El eterno femenino*, Colección Popular, núm. 114, undécima reimpresión, México, FCE, 1996, pp. 7-17.

boda; la acción dramática marco se desarrolla en el espacio del salón de belleza. Aunque la manera en que Castellanos estructura la obra en lo general parece cercana, si no es que idéntica, al teatro de corte naturalista o realista, al interior los elementos que la componen se mueven en varias direcciones que la dotan de significados diversos, pero que también construyen la unidad última de significación, el discurso profeminista de la dramaturga. Por otra parte, al exterior (es decir en la clasificación de la obra) igualmente existe una serie de relaciones intergénéricas que más que hacer confusa la aprehensión de la obra, la clarifican.

La clasificación misma de la obra por parte de la autora es la de farsa. ¿Por qué utilizar este género en particular para enviar un mensaje de cambio que ameritaría toda la seriedad posible? Por las características propias del género.

Si el artista está obligado a tomar elementos de la realidad para crear su obra, la diferencia estriba en los mecanismos mentales que utiliza para lograrlo; dentro de estos mecanismo el humor (uno de los elementos principales de la farsa, si bien no el único) transmuta la realidad aunque no se aleje de ella ni la niegue.<sup>21</sup> Además, el mensaje que se envía al lector o al público al llegar dosificado, o transmutado, de la realidad tal cual pierde parte de su valor referencial “La farsa no es vehículo de consejos morales porque resultarían obvios; ningún ser humano con sentido común soporta que se le haga ver desde un foro que *no debe* cometer asesinatos en serie, ni ningún otro acto estigmatizado desde siempre por la convivencia, las tradiciones y, en muy repetidos casos, las buenas costumbres”. Así, el mensaje enviado por la dramaturga no alcanza el valor de una enseñanza o ejemplo, pero tampoco pierde credibilidad ni es entendido como una invención pura.

Como mencioné al principio de este apartado, la obra gira en torno a Lupita, protagonista de la/s historia/s y las varias derivaciones que del “eterno femenino” (las características invariadas a través del tiempo del “deber ser” femenino) se concentran en ella. La multiplicidad de facetas en las acciones del personaje principal responden a las concepciones artísticas sobre la construcción del mismo vigentes en ese tiempo: la búsqueda del desmantelamiento del personaje como entidad única e inamovible (propia del teatro realis-

<sup>21</sup> L. J. Hernández, “Un enfoque teórico de la farsa”, en Edith Negrín-Felipe Reyes Palencia (ed.), *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, México, UNAM, 2011, pp. 216-217.

ta) en aras de una diversidad de significados asociados con la perspectiva sicoanalítica de las variadas identidades del “yo”.<sup>22</sup> De aquí entonces que la obra también se emparente con el teatro surrealista, ya que el largo periplo de Lupita por las asignaciones de género patriarcales no corresponde a un desdoblamiento de personalidad intencional (como sucede con Saraí en el monólogo de Hernández), sino a una alteración de la conciencia por medio de un aparato externo que le provoca los diferentes sueños en los que habita varias realidades:

AGENTE: [El aparato que intenta vender] Aparte de emitir unas vibraciones que amortiguan la sensación no placentera del secado –el ruido, el calor, el aislamiento, etc.– cumple una función positiva. Induce sueños.

DUEÑA: ¿Sueños?

AGENTE: ¡Maravillosos sueños! Durante todo el tiempo que la cliente esté sometida a la acción de este aparato, sueña.<sup>23</sup>

El otro artefacto catalizador de los estados de conciencia de Lupita son las pelucas que representan diferentes tipos de mujeres: la señorita solterona, la prostituta, la amante y la mujer profesionista, entre otras:

[Una clienta] *Comienza a cuchichear en el oído de la novia, mientras la peinadora va colocando las pelucas –cada una con su respectiva cabeza de plástico de modo que puedan ser contempladas en todo su esplendor y apreciadas en todas sus diferencias y en cada uno de sus detalles.*<sup>24</sup>

Por otra parte, también se da un acercamiento al teatro del absurdo, no tanto porque al lector o al público las situaciones le parezcan irreales (que lo son) o irónicas (como los sugiere Diana Amador),<sup>25</sup> sino porque los sueños son pesadillas donde se refleja el absurdo de

<sup>22</sup> M. del C. Bobes Naves, *op. cit.*, pp. 205-208.

<sup>23</sup> R. Castellanos, *op. cit.*, p. 29.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>25</sup> Diana Amador, “Las grandes calumnias no se hacen sin fundamento. Ironía y extrañamiento en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, en Luz Elena Zamudio R. y Margarita Tapia A. (ed.) *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*, Toluca, Instituto Tecnológico de Monterrey-campus Toluca/Universidad Autónoma del Estado de México/Conaculta, 2006, pp. 127-140

la condición humana –femenina en este caso–,<sup>26</sup> que acata por convicción o a la fuerza las imposiciones del poder patriarcal. Por ello, es que cada vez que Lupita despierta se encuentra asustada de las diferentes “realidades” a las que ha tenido acceso:

LUPITA: ¡Auxilio! ¡Socorro! ¡Sáquenme de aquí! ¡Me ahogo! Me ahogo... Auxilio... Socorro...

*Oscuro. Al prenderse la luz estamos de nuevo en el salón de belleza. La dueña y la peinadora corren a desconectar el secador bajo el cual se encontraba Lupita y la ayudan a salir. Tambaleándose, sostenida por sus salvadoras, exclama:*

LUPITA: ¡Qué pesadilla más horrible! Nunca lo hubiera creído... Horrible... pesadilla... horrible...<sup>27</sup>

Aún más, el estado de sueño cumple una función primordial para la sujeción de las mujeres a las leyes de corte masculino: construirle paraísos artificiales y con ello evitar que piensen por cuenta propia y se hagan cargo de sus decisiones y destino:

AGENTE: [...] Nuestros expertos hicieron una encuesta: ¿qué hace una mujer reducida a la inercia total durante una hora?

PEINADORA: Se aburre.

DUEÑA: Se duerme.

AGENTE: Contábamos con las dos respuestas [...] Pero cuando se descubrió que el aburrimiento y el sueño eran sólo transitorios y que podían tener otras consecuencias... entonces... entonces fue necesario inventar algo para conjurar el peligro...

PEINADORA: ¿Cuál peligro?

AGENTE: Que las mujeres, sin darse cuenta, se pusieran a pensar. El mismo refrán lo dice: piensa mal y acertarás. El pensamiento es, en sí mismo, un mal. Hay que evitarlo.<sup>28</sup>

Aquí se encuentra el trasfondo ideológico de la dramaturga. Lupita, como representación de las mujeres mexicanas en sí misma y por medio de los diferentes *alter ego* por los que va transitando a través de la farsa, es adormecida por los aparatos de dominación masculina.

<sup>26</sup> Fernando Wagner. “Teatro épico, de la crueldad y del absurdo”, en *Revista de Bellas Artes*, núm. 14, marzo-abril, 1967, p. 59.

<sup>27</sup> R. Castellanos, *op. cit.*, p. 69.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 28.

na (literalmente representados por la secadora de cabello, el adminículo que presenta el agente, más las pelucas) y aunque esos sueños terminan en pesadillas, en su inconsciente repite las mismas ideas

LUPITA [Al hablar sobre la obra *El eterno femenino*]:<sup>29</sup> ¿Que nuestros más venerados, nuestros más caros símbolos, están siendo objeto de mofa en un teatro capitalino?

SEÑORA 2 (*A su vecina*): ¿Contra quién hablan tú?

LUPITA: Contra la que es pilar de nuestra sociedad, contra la que transmite los valores en que nos sustentamos a las generaciones futuras, contra la que es el manantial de nuestra fuerza y nuestra entereza: contra la mujer mexicana.

SEÑORA 3: ¿Cuál mujer?

LUPITA: Yo diría contra la mujer, en abstracto. Pero el ataque es específico y va dirigido contra la abnegación de las madres; contra la virtud de las esposas; contra la castidad de las novias; es decir, contra nuestros atributos proverbiales, atributos en los que se fincan nuestras instituciones más sólidas: la familia, la religión, la patria.<sup>30</sup>

Ante la repetición de los términos de comportamiento femenino según los postulados masculinos, por medio de un personaje sin nombre se vierten las ideas y conclusiones que sobre el feminismo y la lucha de las mujeres que caracterizan a Rosario Castellanos.<sup>31</sup>

¿Y qué otra cosa es la familia mexicana? El machismo es la máscara tras la que se oculta Tonantzin para actuar impunemente.

[...]

<sup>29</sup> La autorreferencia paródica de Castellanos sobre su propia obra refuerza el espíritu catártico que posee la farsa como género teatral, pero también el sentido de crítica social del texto, en sentido amplio.

<sup>30</sup> R. Castellanos, *op. cit.*, pp. 181-182. En este sentido, Lupita termina por emparentar con Luisa, la protagonista de la obra de Ocampo, ya que a pesar de que alcanzan un cierto estado de libertad, terminan por volver a los parámetros de comportamiento establecidos. La diferencia estriba en el tratamiento que le dan las autoras, una realista y la otra en este tono de farsa.

<sup>31</sup> Para profundizar sobre este particular, remito al lector a los libros de Castellanos *Sobre cultura femenina* (2009) y *Mujer que sabe latín* (1992); así como al trabajo de Juan Ventura Sandoval "El feminismo y Rosario Castellanos", en *Ficción y realidad: las mujeres en la narrativa de Rosario Castellanos*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1987, pp. 9-28.

Señora 4: Lo que yo trato de demostrar es que, si nos ceñimos a la maternidad como única función, no seremos indispensables por mucho tiempo.

[...]

Compañeras no hemos sido nunca. Siervas, sí. En tiempos de paz. Y después de las victorias, el reposo del guerrero. Pero ya no somos ni eso.

[...]

La Biblia es un libro muy hermoso que hay que leer, que hay que disfrutar, pero que no se tiene que tomar al pie de la letra.

[...]

familiar es un asunto político, no privado.

[...]

La tercera vía tiene que llegar hasta el fondo último del problema. No basta adaptarse a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que reinventarnos.<sup>32</sup>

En el discurso de la mujer anónima (que bien podría ser la propia Castellanos) se descubren rasgos del teatro épico de corte brechtiano; un teatro que intenta crear conciencia política entre los espectadores, principalmente, y los lectores de la obra dramática, pero que también pretende enseñar por medio de la risa y la catarsis propias de la farsa “El teatro épico regresa al juego, a la fábula escénica que no pretende ser más que eso: una fábula que quiere decir algo importante para nuestra vida y para la sociedad que nos rodea; se trata de ‘Lehrstücke’ o piezas didácticas”.<sup>33</sup>

De esta manera, con la premisa de divertir y enseñar, Rosario Castellanos asciende un peldaño más en la escala evolutiva de la creación dramática femenina en el país al utilizar una serie de géneros dramáticos que se interrelacionan y que dotan de sentido crítico social a la obra. Pero también en la concepción del personajes principal que simboliza tipos de comportamiento social (representados por medio de los personajes sucedáneos al primero), mismos que deben ser superados según el planteamiento de un personaje secundario (la señora 4), equiparable a la autora, y que de hecho lo serán en las acciones y pensamientos de los personajes femeninos creados

<sup>32</sup> R. Castellanos, *op. cit.*, pp. 189-194.

<sup>33</sup> F. Wagner, *op. cit.*, p. 56.

años más tarde por otras dramaturgas, entre ellas, Luisa Josefina Hernández.

## La trasgresión a una voz. *Figuraciones* de Luisa Josefina Hernández

El último componente estructural que se analizará aquí corresponde al polo más cercano temporalmente y que también concentra los cambios y la evolución experimentados en la dramaturgia de creación femenina en México durante el siglo XX.

La forma monologada que utiliza Hernández responde a por lo menos tres situaciones: 1) De manera personal la obra fue escrita para una actriz a petición expresa a la dramaturga para poder llevar al escenario su embarazo y con base en ello crear arte.<sup>34</sup> 2) Como construcción dramática el monólogo ofrece “la percepción de más de un personaje sobre el escenario, plantea la comunicación entre el monologante y otros interlocutores, desdibuja las diferencias entre las formas dramáticas, narrativas y poéticas, manipula el tiempo y el espacio al valerse de la intersubjetividad”.<sup>35</sup> Además de que siempre se encuentra latente la posibilidad de que el personaje entable comunicación directa con el espectador, ya que es prácticamente imposible que éste desatienda lo que sucede en el texto o el escenario; y 3) Las características del personaje se potencian precisamente por el acercamiento con el público, además de que permiten que la actriz o el actor reafirmen su presencia como vehículos de personificación y corporización del personaje y así dotar de sentido a lo que el espectador ve en le escena.<sup>36</sup>

En la obra se plantea un juego intertextual entre el monólogo mismo y las Sagradas Escrituras; a través de él y del personaje se transgreden las imposiciones masculinas del ya multicitado “deber ser” femenino, esta vez reflejadas en la maternidad.

<sup>34</sup> Luisa Josefina Hernández, *Figuraciones*, p. 8. La maternidad sirve a las mujeres como una forma de expresión artística y así manifestarse en el mundo con sus propias ideas y puntos de vista, pero también como una forma de separarse y alejarse de los postulados oficiales androcéntricos.

<sup>35</sup> Laura Fobbio, *El monólogo dramático: interpelación e interpretación*, Comunicarte, Córdoba, Argentina, 2009, p. 18.

<sup>36</sup> M. del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 214.

La primera transgresión surge desde la autora misma, quien elige un pasaje bíblico, Génesis 12-20,<sup>37</sup> para enmarcar temporalmente la acción dramática. De acuerdo con las feministas de la Teología de la Liberación, las Sagradas Escrituras son producto de una interpretación reduccionista y excluyente de quienes primero tuvieron acceso a su lectura y posterior interpretación (los patriarcas, los hombres de ley, los filósofos) en detrimento de otros grupos, razas y géneros (el femenino sobre todo); así, es necesario rehacer la lecto-escritura de los textos considerados sagrados para reinsertar a las mujeres y demás grupos marginales dentro del canon y la tradición de los mismos hasta convertirlos en Escrituras Sagradas y no al revés.<sup>38</sup> Éste es el marco elegido por Hernández para presentar a su personaje principal: Saraí.

La acción dramática inicia con la presentación del mismo personaje:

SARAÍ: Un momento, debo contar con orden para darme a entender (*actitud de quien cuenta una historia larga y antigua*) Abraham, mi marido, ¡ya salió la primera dificultad! Una mujer no puede contar su historia sin hablar de su marido [...] en nuestra raza, por lo menos, no se puede. Somos, primero que nada, esposas.<sup>39</sup>

Como en toda la obra existen dos causas para este primer hecho. Una de ellas se encuentra en las leyes mosaicas de la tradición judía, donde las mujeres son objeto de la ley, bajo el amparo de su esposo, y no sujeto de la misma; su papel se circunscribe a ser formadoras de los hijos, vehículo de transmisión de las costumbres y, lo más importante en los términos de este análisis, ser quienes aseguran la pureza de la sangre y la continuidad de la raza por medio de la maternidad.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 35.

<sup>38</sup> Margarita Pintos de Cea-Naharro, "Religiones Monoteístas y Teología Feminista", pp. 1-18, en [nevada.ual.es:81/.../RELIGIONES\\_MONOTEISTAS\\_Y\\_TEOLOGIA\\_FEMINISTA.pdf](http://nevada.ual.es:81/.../RELIGIONES_MONOTEISTAS_Y_TEOLOGIA_FEMINISTA.pdf) (Consulta: 4 de octubre de 2010).

Ivone Gebara, "Teología de la Liberación y género: ensayo crítico feminista", en Sylvia Marcos (ed.), *Religión y género*, Enciclopedia Iberoamericana de Religiones 3, Madrid, Editorial Trotta, pp. 107-136.

<sup>39</sup> L. J. Hernández, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>40</sup> Miriam Alfie et al., *Identidad femenina y religión*, México, UAM-A, 1994. M. del Carmen Giménez Segura, *Judaísmo, psicoanálisis y sexualidad femenina*, col. Autores, texto y temas de Psicología, núm. 15, Barcelona, Anthopos, 1991.



La segunda se relaciona directamente con la primera y es que la historia de Saray (así en la primera mitad del texto bíblico) va aparejada a la de Abram (el mismo caso) “Antes de la Alianza, Saray inicia su peregrinaje junto a Abram, aparentemente sin otro papel que el de rendir servicio a su marido. Como cualquier otra propiedad, Abram dispone de ella según su necesidad y conveniencia, sin otro matiz que el de su reconocimiento de la belleza de su cuerpo y de los beneficios que puede proporcionar a su amo y señor”.<sup>41</sup> La llegada a Egipto de ambos personajes es una muestra de ello “En el país hubo hambre y Abram bajó a Egipto a pasar allí un tiempo, pues el hambre abrumaba el país. Estando ya próximos a entrar en Egipto, dijo a su esposa Saray: ‘Mira, yo sé que eres una mujer hermosa. Los egipcios en cuanto te vean dirán: Es su mujer; me matarán y a ti te llevarán. Di, pues, que eres mi hermana para que me traten bien en consideración a ti, y yo viva gracias a ti’” (Génesis 12: 10-13).<sup>42</sup>

Sin embargo, este acto de aparente sumisión y acatamiento es aprovechado por Saraí (dentro del monólogo) para hacer uso y disfrute de su cuerpo y su sexualidad, algo vedado según las sagradas leyes judías,<sup>43</sup> transgrediendo los valores morales establecidos. Saraí, convertida ahora en la esposa principal del Faraón

Esa misma noche la llevó a su lecho y las carcajadas se oían hasta las otras habitaciones. No sabía yo que el amor de los faraones además de conveniente fuera tan divertido, todavía estoy preguntándome si se contarían chistes o se harían cosquillas... pues él reía con ella, no se entienda que él no reía...<sup>44</sup>

El uso, disfrute e inclusive aprovechamiento (el Faraón la llena de regalos) del cuerpo por parte de Saraí tiene como base su, hasta ese momento, esterilidad “Saray, esposa de Abram, no le había dado hijos [...]” (Génesis 16: 1).<sup>45</sup> La esterilidad de Saraí tiene como base su origen étnico, además de los mecanismos de poder androcéntricos.

Aunque en el Génesis no se hace referencia al origen de Saray (de hecho sólo se hace referencia a las genealogías de los patriarcas) se

<sup>41</sup> G. Segura, *op. cit.*, p. 63.

<sup>42</sup> Ramón Ricciardi y Bernardo Hurault, “Génesis 12: 10-13”, en *La Biblia Latinoamericana*, Madrid, Ediciones Paulinas, Verbo Divino, 1989.

<sup>43</sup> M. Pintos de Cea-Naharro, *op. cit.*, p. 3.

<sup>44</sup> L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 38.

<sup>45</sup> R. Ricciardi y B. Hurault, *op. cit.*, 1989.

sabe que éste proviene de la realeza de Ur;<sup>46</sup> en este sentido, se entiende que Yahvé la castigue con la esterilidad, ya que al ser la futura matriarca del pueblo judío podría considerársele como símbolo de las diosas madres primigenias de raíces paganas en la concepción judía.<sup>47</sup> El hecho de que mucho tiempo después el mismo Yahvé decida otorgarle la tan ansiada maternidad a Saray refuerza el empoderamiento del Dios Padre sobre las diosas madres. Pero esta particularidad biológica la aprovecha también la protagonista para su propio provecho (como con el Faraón) dándole la vuelta al poder patriarcal “Toda mi vida he debido portar el emblema de la esterilidad... muy útil en varias ocasiones y en otras fue motivo de humillación pública... en apariencia, por lo menos, todos los sucesos tienen dos caras”.<sup>48</sup>

A pesar de que la protagonista contraviene continuamente las preceptivas androcéntricas, o quizá precisamente por ello, el milagro de la maternidad en Sarai comienza a gestarse (con todo el sentido semántico de la palabra).

Según el Génesis, Abram recibe la visita de Yahvé y tres de sus ángeles quienes le llevarán la buena nueva de que será padre de toda la nación judía (a partir de este hecho cambiará su nombre por el de Abraham “Progenitor de multitudes”); para honrarlos hace matar un ternero y manda a Saray (quien también cambiará su nombre por el de Sara “Madre de reyes”) a fabricar el pan que han de comer (18: 1-15).<sup>49</sup> No es fortuito que la noticia la reciba Sarai mientras cocina el pan que Abraham ha de brindarle a sus invitados; si se recuerda, uno de los ámbitos prototípicos de acción para las mujeres, no sólo las judías, es la cocina; además, cocinar es igual a crear<sup>50</sup> y la crea-

<sup>46</sup> Anabel Sáiz, “Mujeres en la Biblia I. Sara”, en *Islabahia.com. Servicios Telemáticos de la Biblia*, 2000-2012, [www.islabahia.com/autores/anabel/textos/033\\_Sara.htm](http://www.islabahia.com/autores/anabel/textos/033_Sara.htm) (Consulta: 4 de junio de 2012).

<sup>47</sup> Esta idea tiene como base la búsqueda de empoderamiento del hombre (en universal) dentro de las sociedades cada vez más reguladas por la economía agrícola, principalmente, en detrimento de las diosas primigenias dadoras de vida y por lo mismo detentadoras del poder; las madres originarias pierden su lugar de privilegio frente al Padre Creador que fecunda mediante su semilla el territorio que anteriormente correspondía solamente a ellas. M. Pintos de Cea-Naharro, pp. 4-6; Anna Goldman-Avirav, “Mira, Yahveh me ha hecho estéril”, en Silvia Tubert (ed.), *Figuras de la madre*, Feminismos, Navarcarnero, Madrid, Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer, 1996, pp. 73-74.

<sup>48</sup> L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 36.

<sup>49</sup> R. Ricciardi y B. Hurault, Génesis 18: 1-15, en *op. cit.*

<sup>50</sup> En este sentido, puede consultarse especialmente la introducción al libro de Juana Manuela Gorriti, *Cocina Ecléctica*, col. Escrituras del siglo XIX, Córdoba, Argentina, Buena Vista Editores, 2006.

ción artística se emparenta con la maternidad y el embarazo. Si bien en el texto bíblico esta situación es motivo de felicidad y alegría para la mujer, en la obra se convierte en motivo de rebeldía y burla, primero, desencanto después, e incredulidad y frustración por último:

SARAI: ¡Pero que hombre éste! ¡Cómo se le ocurre mandarme hacer pan a estas horas y con tanta prisa! El pan, entre otras cosas, lleva tiempo, paciencia, diría yo. Lo que mejor resulta es una cierta indiferencia: se revuelve la levadura y una se va por ahí a hacer alguna otra cosa, unas diez vueltas al telar, diría yo, y luego, como quien no quiere, pasa a echarle una ojeada con falta de interés [...] Pero Abraham (*con burla amable*) el progenitor de multitudes, me manda hacer el pan más rápido de la historia y hasta me dice que lo ponga a cocer en el rescoldo [...] Pero qué tontería dijeron esos visitantes. No tiene precio (*vuelve a reír*) Dijeron... que yo... a los sesenta años cumplidos... y sin señales de vitalidad... ¡voy a tener un hijo! [...] Que no siga burlándose. (*Seria*) [...] Por supuesto que quise tener un hijo, cada mes soñaba que un niño moría entre mis brazos. Bien pensado, no hay motivo de risa, son ellos los que están burlándose de mí. [...] ¡Venir a decirme que voy a tener un hijo! ¡Si fuera hace veinte años! Pero el tiempo, ¡el tiempo! [...] El tiempo no existe.

*Cambio de luces, sale Sarai con su ventana. música tenue, la correspondiente a un milagro menor [...].*<sup>51</sup>

La parte final del monólogo deja ver toda la carga de significado de las trasgresiones de Sarai y el papel que juega la maternidad para éstas y también para otorgarle poder a las mujeres. Si Yahvé le confiere la posibilidad de ser madre y con esto reafirma el poder de la masculinidad divina sobre la feminidad, divina y terrenal, al final es ella quien le confiere otro alcance a esta aparente sumisión al tomar para sí la maternidad como coto de poder sagrado propio de las diosas madres primigenias

SARAI: Ah, Sara, dije, progenitora. Ah, Sara. (*Toma la actitud de danza oriental con una mano arriba, girando sobre los pies al ritmo de la música*). Ah, Sara. Todo esto que ves afuera [las manifestaciones de alegría de la naturaleza] es lo que llevas dentro. (*Baila más, con verdadera euforia*) Yo soy Sara. (*Baila más*) Me reí de Dios, y ahora quiero que se

<sup>51</sup> L. J. Hernández, *op. cit.*, pp. 42-45.

rían conmigo todos los pueblos del mundo. (*Sigue bailando iluminada y cósmica, con una mano al aire y otra en el vientre*).

FIN.<sup>52</sup>

La madre de un pueblo único se convierte en la de todos los pueblos, en su vientre se gesta la naturaleza a la par del ser humano, lo que afianza su poder para dar vida prácticamente sin la necesidad de recibirla de la divinidad masculina; después de todo, la naturaleza no necesita la simiente del varón para su propia creación. Además, la risa final de Saraí/Sara responde a un rasgo de carácter particular prefigurado desde el principio:

SARAÍ: Pues sí, claro, estoy muriéndome de risa. No soy yo la clase de persona que se toma las cosas a lo trágico, si así fuera no sé cómo hubiera podido soportar tantas tribulaciones... (*Se ríe*) Bueno, tribulaciones es una forma de decir y la palabra soportar tiene muchos usos.<sup>53</sup>

Y no a una felicidad explícita por el milagro que le ha sido conferido “Sara dijo: ‘Dios me ha hecho reír y todos los que se enteren se reirán también’”.<sup>54</sup>

Así, la maternidad se convierte en una forma de trasgresión y empoderamiento para las mujeres. Si en Saraí funciona como una restitución de los símbolos borrados de las multicitadas diosas madres originarias, en Agar (la esclava egipcia de Saraí y tercer personaje de la obra) va por el mismo rumbo; ella se convertirá en la madre del fundador de otra estirpe “Aquí dentro de esta vasija [su estómago] estás tú, Ismael, onagro del desierto, negrito mío. [...] Y tu descendencia, Ismael, (*mira hacia el cielo*) tan abundante [como las estrellas] que no me alcanzan las noches para contarla”,<sup>55</sup> adquiriendo así un estatuto también semidivino. Y en la primera esposa del Faraón (segundo personaje), la maternidad le asegura un poder simbólico-político “[El Faraón después de estar con Saraí y dejarla partir] Nunca volvió a mi lecho... (*Pausa, se toca el vientre con las dos manos, con la fuerza moral y humana que le da su preñez*) Pero llevo aquí a su hijo (*sale solemnemente como la real y verdadera esposa del Faraón que sin duda es*)”.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>54</sup> R. Ricciardi y B. Hurault, Génesis 21: 6, en *op. cit.*

<sup>55</sup> L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 42.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

De esta manera, Luisa Josefina Hernández refleja y transgrede en el texto la concepción que sobre la maternidad ha impuesto la ideología patriarcal judía, tomando como pretexto (es decir, anterior al texto) una mitología particularizada y dándole nuevos sentidos en consonancia con el teatro hecho por mujeres, que busca otros puntos de mira y formas de entender y hacer teatro en nuestro país.<sup>57</sup>

Analizada la estructura a nivel individual, resta realizar el análisis general para llegar a las conclusiones de este trabajo.

## Conclusiones

Herederas de una tradición de escritura iniciada en el siglo XVIII, primero privada, posteriormente profesional, las dramaturgas y sus obras aquí analizadas son continuadoras de este movimiento de ascenso en la literatura escrita por mujeres en México. Así, la tradición artística no se ve como una estructura rígida e inamovible, sino que va adquiriendo significados diferentes a través de las obras individuales y éstas por medio de la estructura general, lo que la convierte en una “tradición artística viva” que evoluciona con el paso del tiempo:

Y esta realidad, que hemos llamado provisionalmente tradición artística viva, se transforma y evoluciona sin cesar. Ésta es la estructura artística en el sentido propio de la palabra. Las estructuras de las obras individuales no son más que momentos particulares, a veces insignificantes, de esta evolución. Las obras artísticas materiales, a su vez, son realizaciones de dichos momentos particulares, realizaciones que posteriormente, bajo la influencia de la evolución ulterior de la estructura artística, podrán adquirir significados muy diferentes de los que tuvieron originalmente.<sup>58</sup>

Pero la tradición no se circunscribe solamente al nivel de la estructura artística, sino que va más allá, hasta la conciencia del artista, de

<sup>57</sup> Tracy C. Davis, “Observaciones obre una metodología feminista en la historia del teatro”, en Thomas Postlewait y Burce A. McConachie (ed.), *La interpretación del pasado teatral. Ensayos sobre historiografía de la escenificación*, trad. Dolores Ponce, México, INBA/CITRU/Conaculta, 2010, p. 92.

<sup>58</sup> Jan Mukarovsky, “El concepto de totalidad en la teoría del arte”, en Jarmila Jandová y Emil Volek (ed., introd. y trad.) *Signo, función y valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia/Universidad de Los Andes/Plaza & Janés Editores, 2000, p. 298.

la obra (creada o por crear) y de los coetáneos y contemporáneos de las dramaturgas.<sup>59</sup> Si a esta particularidad de la estructura le agregamos que la biografía también se interrelaciona recíprocamente con la obra artística, y que ésta es parte de un colectivo social y artístico particular<sup>60</sup> se entiende que en las obras de Ocampo y Castellanos los personajes principales no rompan por completo con las asignaciones de género de corte masculino y en cambio sí lo hagan en el monólogo de Hernández.<sup>61</sup> De aquí que también se refleje en las obras el cambio de paradigma y mentalidad en las mujeres, mismo que llevarán al escenario en el intento por cambiar los imaginarios socioculturales androcéntricos, por unos de particularidad femenina.

A nivel extra artístico, las dramaturgas intentan crear conciencia entre el público (principalmente el femenino) acerca del problema de las mujeres y cómo solucionarlo:

Si la literatura es el espacio en el que se construyen nuevos imaginarios, no es extraño que en ella las mujeres hayan encontrado otras formas de estar en el mundo, como tampoco lo es que en muchas de sus obras se reflexione, desde un punto de vista ajeno al dominante, sobre la condición femenina, sus limitaciones y posibilidades.<sup>62</sup>

Esto se refleja en el hecho teatral, primero en el texto, pero sobre todo en la representación. En el escenario teatral (con todos sus elementos) confluyen los imaginarios propios y unificados de los miembros de una sociedad específica hasta el punto de llegar a identificares con las acciones y los diferentes discursos, principalmente del autor y los personajes aunque no son los únicos, que ahí

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> J. Mukarovsky, “El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria”, en *op. cit.*, pp. 277-289.

<sup>61</sup> Ocampo y Castellanos compartían una visión muy particular sobre el feminismo. Ambas autoras creían que las mujeres debían adoptar cambios en su forma de comportamiento a nivel social y personal, pero que éstos no deberían cancelar necesariamente algunas de sus actividades, por ejemplo, como esposas o madres. En cambio Hernández no era precisamente una feminista declarada, pero sí creía en la evolución en las formas de comportamiento de las mujeres y en la igualdad entre ellas y los varones.

<sup>62</sup> Claudia Gidi, “Presentación”, en Claudia Gidi y Jacqueline Bixler (coords.), *Las mujeres y la dramaturgia mexicana*, México, Ediciones El Milagro/Universidad Veracruzana/Universidad de Sonora/Universidad de Virginia Tech/El Apuntador, 2011, p. 8.

se desarrollan.<sup>63</sup> Así, la puesta en escena se convierte en portadora de significado para los espectadores, los conduce a estados emotivos diversos entre los que se encuentran la rebeldía ante lo establecido, aunque su intención primera sea divertir o entretener.

Por ello, la importancia y necesidad de adentrarse y (re)dimensionar la obra de las dramaturgas, ya que, como afirma Claudia Gidi “desde el horizonte de los estudios literarios, las obras dramáticas escritas por mujeres han sufrido una especie de marginación doble: en cuanto a textos creados para la escena y en cuanto escritos por mujeres...”<sup>64</sup> Ya que las dramaturgas cumplen con una doble función: mantener, continuar y consolidar la tradición escritural de mano femenina en el país e intentar crear una nueva conciencia sobre lo femenino (en un sentido amplio), a través de un imaginario social y de escritura reflejado en sus personajes protagónicos, femeninos también, y puestos delante del lector y los espectadores dentro del hecho teatral con toda la carga simbólica y de significados que el mismo conlleva.

<sup>63</sup> Gustavo Radice y Natalia di Sarli, “Mecanismos perceptuales en la construcción del espacio escénico”, en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, año II, núm. 2, mayo 2007, s/p, [www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com) (Consulta: 18 de abril de 2011).

<sup>64</sup> C. Gidi, *op. cit.*, p. 8.